

Ute Hermanns (Berlin)

Brasilien – USA: Der Film um die Jahrhundertwende

Als das Kino in der zweiten Hälfte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts in Westeuropa und in Nordamerika aufkam, hatte die Erste Industrielle Revolution die Schwelle zur Vergnügungsgesellschaft erreicht. Dieses Ergebnis eines beschleunigten technischen und wissenschaftlichen Fortschritts traf auf ein in der Unterentwicklung stagnierendes Brasilien, das sich mühsam unter der Last des schmerzhaften Erbes einer Sklavenhaltergesellschaft quälte, die 1888 abgeschafft worden war, wie auch das politische System der Monarchie, die 1889 ihr Ende gefunden hatte. Die unglaubliche Rückständigkeit Brasiliens im vergangenen und in diesem Jahrhundert ist der gesellschaftliche Hintergrund, ohne den jedweder Ausdruck nationalen Lebens unverständlich ist, selbst wenn die erhabene Literatur und das neue Kino betroffen sind,¹

so beschreibt Emílio Salles Gomes, der Gründer der Kinemathek in São Paulo, die Ausgangssituation des Mediums Film in Brasilien.

In diesem Beitrag werden die Anfänge des Mediums Film von der ersten Vorführung 1897 bis ca. 1928 in Brasilien nachgezeichnet. Im Zentrum stehen die Protagonisten, die das Medium Film in Brasilien einführten und verbreiteten. Darüber hinaus sollen die Themen der ersten Filme und die prägenden Einflüsse der Kinematographien von Europa und besonders den USA auf Brasilien nachgezeichnet werden.

In den frühen Jahren des Kinos waren Europa und die USA damit beschäftigt, selbst die Möglichkeiten des Mediums Film auszuprobieren. Es existierte daher kein Bedürfnis, die eigenen Filme mit Filmen

1 Paulo Emílio Salles Gomes (1986): *Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, S. 27.

“O aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte na segunda década dos anos 90 foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento. Esse fruto da aceleração do progresso técnico e científico encontrou o Brasil estagnado no subdesenvolvimento, arrastando-se sob a herança penosa de um sistema econômico escravocrata e um regime político monárquico que só haviam sido abolidos respectivamente em 1888 e 1889. O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema.”

aus Ländern mit einer rückständigeren Filmproduktion auszutauschen, denn das Interesse, die eigenen Filme zu verkaufen, dominierte.

Die Gründe für die stets wachsende Bereitschaft der Kinobetreiber in Brasilien, dem ausländischen Film, hier vor allem dem nordamerikanischen Film, einen breiten Raum in den Vorführkinos einzuräumen, sollen ebenso wie die Einflüsse des neuen Mediums auf das Stadtbild durch das Entstehen neuer Lichtspielhäuser, in erster Linie am Beispiel Rio de Janeiros, aufgezeigt werden.

Die folgenden Thesen leiten diese Untersuchung:

1. Die technische Rückständigkeit Brasiliens steht im Gegensatz zur Neugier der gesellschaftlichen Elite, die technische Neuerungen in Brasilien sehen möchte, um an den Neuheiten aus Europa oder den USA zu partizipieren.
2. Die Einführung des Films kommt nur durch geschäftstüchtige Immigranten zustande, die ein Interesse für die Technik und die Möglichkeiten des Films mitbringen, das von Seiten der brasilianischen Elite nicht aufgebracht wird, da sie den Umgang mit Technik noch nicht für erstrebenswert hält.
3. Durch die eindeutige Importpräferenz wurde eine nachhaltige vertikale Ausrichtung des Mediums Film verhindert, obwohl es erste Ansätze gab. Auch lag schon eine Wertschätzung nationaler Sujets und Besonderheiten vor, die Jahrzehnte nach Aufkommen des Kinos in Brasilien, programmatisch für die Bewegung des *Cinema Novo* wurde.
4. Das neue Freizeitvergnügen erobert sukzessive unterschiedliche Stadtteile, die sich daraufhin verändern und den Film, das Kino in ihre Infrastruktur aufnehmen.

Im Winter des Jahres 1895/96 lernte das Publikum in Europa und den USA die laufenden Bilder kennen. Ungefähr sechs Monate später trafen die ersten Geräte (Edison) in Brasiliens Hauptstadt Rio de Janeiro ein. Doch das Kino Brasiliens entwickelte sich in den folgenden zehn Jahren nicht zügig weiter. Im Gegensatz dazu erkannten die USA die Bedeutung des Mediums Film frühzeitig und bauten ihre Studios. Während in den USA Regisseure wie Edwin S. Porter oder David W. Griffith zwischen 1902 und 1914 die Grundsteine für die Filmerzählung legen, wird in Brasilien nicht probiert oder studiert, sondern erworben und rezipiert. Einige Beispiele:

Porter (1870- 1941) kam als erfinderischer Mechaniker 1896 zur Edison Company, wo man ihn als Kameramann beschäftigte. Bis 1902 filmte er aktuelle politische oder sportliche Ereignisse, Landschaften und Sensationen etc. Ab 1902 beschäftigte er sich, angeregt durch europäische Filme, damit, einen Vorgang, der zeitlich und räumlich nicht in einer Einstellung zu erfassen war, in mehreren Einstellungen aufzunehmen und diese aneinander zu fügen. Er wechselte bereits von Totalen zu Nahaufnahmen. *The Life of an American Fireman* (1902) und *The Great Train Robbery* (1903) zeigten im Ansatz die spezifischen Züge, die den amerikanischen Film bestimmen sollten. Er brachte den Film in den USA gewissermaßen auf den Weg, aber erfinderischer war sein Schüler David W. Griffith (1875-1948). Griffith war von Dickens beeinflusst, dessen Schriften er als Bilderzählungen betrachtete. Griffith variierte die Art der Einstellungen und ihr Format und ihre Länge. Er suchte die Dramatik bei den "Rettungen in letzter Minute" zu steigern, unterwarf sich nicht der normierten Relation des Bildformats, sondern veränderte dieses durch *cashes* – machte es breit – eine Vorwegnahme der späteren Breitwandformate – oder rund – bei Großaufnahmen. Er arbeitete vorzugsweise mit Amateurschauspielern, bei denen er einen natürlicheren und subtileren Ausdruck vor der Kamera fand als bei den Bühnenschauspielern. In seiner Zeit bei Biograph verfilmte er Werke seiner Idole Shakespeare, Dickens, Stevenson, Poe, Jack London, O Henry, Tolstoi und Maupassant. Schon 1915 dreht er einen dreistündigen Film *Birth of a Nation*. Der Film schildert "die Agonie, die der Süden durchstehen musste, damit eine Nation entstehen konnte". Im Prolog des Films wird die Einfuhr afrikanischer Neger als Sklaven nach Amerika geschildert und das Aufkommen der "abolitionists" in den Nordstaaten, der Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei. Der erste Teil zeigt den Bürgerkrieg vor seinem Ausbruch 1861 bis zur Kapitulation des Generals Lee bei Appomatox und zur Ermordung Präsident Lincolns 1865. Der zweite Teil behandelt die *reconstruction* Periode, die Erniedrigung des "Weißen Südens" durch die befreiten Sklaven und ihre weißen Hintermänner sowie die Bildung des Ku-Klux-Klan als Selbsthilfeorganisation der Weißen. Der Epilog zeigt, dass "die Einsetzung des Südens in seinen rechtmäßigen Platz die Geburt einer neuen Nation" bedeutet habe. Vor

diesem Hintergrund und in diesen verwoben vollzieht sich das Schicksal zweier Familien.²

Bald nach seiner Uraufführung wird dem Film nachgesagt, er habe ein rassistisches Vorurteil, weil die Schwarzen als die geborenen Sklaven gezeichnet werden und dem Film zufolge kein Talent zu vollwertigen Staatsbürgern hätten. Die Befreiung setze nur ihre animalischen Instinkte frei: Ein schwarzer Wüstling verfolgt die Tochter einer Familie, die sich von einem Felsen stürzt.

Griffith Vorurteil, das ihm seine Eltern vermittelt hatten, war in den bitteren Erfahrungen des weißen Südens während der *reconstruction* begründet. In seinem Film ging es ihm deshalb nicht um aktuelle Polemik, sondern, wie später deutlich wurde, darum, das Erscheinungsbild einer Periode wiederherzustellen, die in der Erinnerung der älteren Zeitgenossen noch lebendig war. So gelang es Griffith, die "vollkommene Verwirklichung eines kollektiven Traumgesichts vom Bürgerkrieg"³ auf die Leinwand zu bringen, "wie Veteranen sich seiner fünfzig Jahre später erinnern oder wie ihn sich Kinder fünfzig Jahre später vorstellen mögen".⁴ Ohne hier weiter auf den Film eingehen zu wollen, möchte ich nur den Stand der US-amerikanischen Produktion veranschaulichen, die im Jahr 1915 bereits in dem neuen Medium einen dreistündigen Film mit der Frage nach nationaler Identität auf die Leinwand bringt.

In Brasilien stellten sich dagegen von Anfang an andere Probleme, da die zögerliche Anwendung des Mediums Film nicht zuletzt auf die prekäre rückständige technische Lage Brasiliens zurückzuführen war. Dazu schreibt Paulo Emilio Salles Gomes:

Der technische, künstlerische und kommerzielle Rahmen des aufkommenden Kinos wurde von Ausländern, vorwiegend Italienern bestimmt, deren Immigrationsfluss am Ende des XIX. Jahrhunderts beachtenswert war. Was die Technik betrifft, so war die Unfähigkeit des Brasilianers schon fast Tradition. Diese beängstigende Situation entstammte der jüngsten Vergangenheit, in der die manuell verrichtete Arbeit – wenn sie einfach war – Aufgabe des Sklaven und – war sie komplexer – Aufgabe des Ausländers war. Solche Aktivitäten galten als unwürdig für eine Person aus gutem Hause, d.h. für jeden Brasilianer der zweiten Generation mit einer nicht allzu dunklen Hautfarbe. Kino war ein schweres Unter-

2 Gregor, Ulrich/Patalas, Enno (1986): *Geschichte des Films*, Hamburg: Rowohlt, Bd. 1, S. 26-32.

3 James Agee (1958): *On film*, New York, S. 313.

4 Ulrich Gregor/Enno Patalas (1986): *Geschichte des Films*, Hamburg: Rowohlt, S. 30.

fangen und jede Aufgabe im Rahmen der Filmarbeiten, der Laborarbeit oder einfach der Vorführung wurde nur von Ausländern vorgenommen. Erst später lernten einige Brasilianer, die als Zeitungsfotografen arbeiteten, auch die Filmkamera zu bedienen.⁵

Die Einführung des neuen Vergnügens oder der Geschäftssinn der Immigranten

Für die Anfänge des Films in Brasilien spielt die Rua do Ouvidor im Herzen Rio de Janeiro, auch die “Via dolorosa dos maridos pobres”, wie Machado de Assis sie nennt, eine zentrale Rolle. Dort gab es die wichtigsten Zeitungshäuser *Jornal do Comércio*, *Diário do Rio de Janeiro*, *O Paiz*, *Gazeta de Notícias*, die besten Modesalons und die vorzüglichsten Konditoreien und Cafés. Alle Neuheiten aus Europa wurden hier eingeführt, durch diese Gasse mussten sie kommen, die Neugier der Kundschaft erregen, dann war ihr Zugang für ganz Brasilien gesichert.

So verhielt es sich mit dem Medium Film: Am 31. Juli 1897 eröffnete Pascoal Segreto, ein italienischer Immigrant in der Rua do Ouvidor 141 mit dem Kinematographen Super Lumière das erste Kino im “Salão de Novidades Paris no Rio”. Im August fiel dieser Kinematograph einem Brand zum Opfer, doch im Januar 1899 eröffnete Segreto am selben Ort einen neuen Vorführraum und zeigte etwas gänzlich Neues: Filme mit brasilianischen Szenen, die sein Bruder Afonso Segreto gefilmt hatte. Dieser Vorführraum wurde erst geschlossen, als Pascoal Segreto einen größeren Kinosaal an der Avenida Central eröffnete.

Die Brüder Segreto waren aus Italien eingewandert. Gaetano, Afonso, Luiz und Pascoal Segreto lebten in den Räumen oberhalb des

5 Paulo Emilio Salles Gomes, ebda., S. 28-29.

“O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos, cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX. Em matéria de técnica a incapacidade do brasileiro tornara-se tradicional. Essa situação aflitiva provinha do tempo recente em que o trabalho com a mão era – o mais simples – obrigação de escravo, e função de estrangeiro mais complexo. Tais atividades eram consideradas indignas de pessoa bem nascida, isto é, qualquer brasileiro, a partir da segunda geração, com a pele não muito escura. Cinema era tido como difícil e qualquer tarefa de filmagens, laboratório ou simplesmente projeção, foi de início executada exclusivamente por estrangeiros. Só mais tarde alguns brasileiros, vindos da profissão então recente de fotógrafo de jornal, aprenderem a manejar uma câmera.”

“Salão de Novidades Paris no Rio”. Da die laufenden Bilder die Hauptattraktivität der Stadt waren, musste konstant für Nachschub gesorgt werden. Pascoal Segreto entsandte deshalb seine Leute nach New York oder Paris, um neue Filme oder Geräte zu kaufen. Meistens unternahm Afonso diese Reisen, und als er im Jahr 1898 wieder von einer Reise zurückkam, filmte er die Bucht von Guanabara mit einer Kamera, die er in Paris gekauft hatte. Dies gilt als Geburtsstunde des brasilianischen Films.

Afonso Segreto filmte in der Folge zentrale Orte der Stadt, den Largo do Machado, die Igreja da Candelária, den Largo de São Francisco de Paula oder Ereignisse, wie z.B. die Beerdigung des Präsidenten Floriano Peixoto. Das Publikum schätzte diese Filme sehr, und bis 1903 waren die Brüder Segreto die einzigen Produzenten kurzer Filmen mit brasilianischen Sujets.⁶ Abgesehen von den Aktivitäten der Familie Segreto entwickelte sich das Kino in Brasilien bis 1907 nur schleppend: Nur wenige Kinosäle boten regelmäßig eine Vorführung an. Sie waren zunächst fast nur auf Rio de Janeiro und São Paulo beschränkt.

Der Hauptgrund dafür lag – heute erscheint dies unglaublich – in der rückständigen Stromversorgung. Erst mit der Stromgesellschaft Riberão das Lages, die ab 1907 die Stadt mit Strom versorgte, verbesserte sich die Situation des Kinos in der Hauptstadt Rio de Janeiro. In nur wenigen Monaten wurden Kinos auf der restaurierten Avenida Central (heute Avenida Rio Branco) eingerichtet, die das neue kommerzielle, künstlerische und journalistische Zentrum der Hauptstadt darstellte.

Frühe Unternehmer des Kinogeschäfts

Als Marc Ferrez (1843-1923), Fotograf und Freund der Gebrüder Lumière, sich gemeinsam mit Júlio Marc Ferrez (1881-1946) um die Jahrhundertwende in Paris aufhielt, erlebten sie den Kinematographen der Gebrüder Lumière und waren begeistert. Júlio Marc Ferrez witterte die große Zukunft dieses Freizeitvergnügens und übernahm ab 1905 die Vertretung der Gebrüder Pathé, die Filme und Filmgeräte produzierte. Die Firma Marc Ferrez & Filhos, die von Júlio und Luciano

6 Afonso Segreto setzte seine Reiseaktivitäten fort, bis er nicht mehr nach Brasilien zurückkehrte und seither für die Filmgeschichte Brasiliens verschollen ist.

gegründet wurde, vertrieb Projektoren von Pathé und Gaumont in ganz Brasilien. Wegen der schwierigen Stromversorgung in den Landesteilen außerhalb Rio de Janeiros lieferten sie die Generatoren gleich mit. Bevor sie dieses Geschäft übernommen hatten, gab es in den bestehenden Vorführräumen kein regelmäßiges Filmprogramm, dort zeigte man Filme von 100 m Länge und füllte kaum eine Stunde. Dank Marc Ferrez & Filhos war eine regelmäßige Versorgung mit zwei Filmen pro Woche garantiert. Zusammen mit Arnaldo Gomes de Souza eröffneten sie am 17. September 1907 das "Cinematographo Pathé" auf der Avenida Central Nr. 147 und 149. Die Räumlichkeiten wurden (von dem Besitzer Oberst Gustavo José de Matos) nur auf fünf Jahre vermietet. Der erste Film war *Les Débuts du Patineur* (1907) von Max Linder. Eigentlich war die Straßenseite mit den ungeraden Hausnummern der Avenida Central wegen der Nachmittagssonne nicht sehr begehrt, denn dort war es sehr heiß. Als der Mietvertrag 1912 auslief, zog das Kino "Pathé" als einziges um auf die andere Straßenseite in das Gebäude mit der Nummer 116, das nachmittags im Schatten lag. Im neuen "Pathé" gab es 550 Sitze und eine wunderbare Kasse aus Bronze. Das Kino "Pathézinho" konnte sich bis zum 1. September 1940 halten.

Alle Stummfilme wurden damals von einem Orchester begleitet. Das "Pathé" nahm den Dirigenten Costa Júnior unter Vertrag, der sich die Filme anschaute und dann die entsprechende Begleitmusik entwarf. Zu dieser Zeit hatten alle Kinos Orchester, die größeren, wie das "Odeon" und das "Pathé", hatten sogar Orchester im Warteraum und im Vorführraum.

Marc Ferrez war nicht der einzige Unternehmer, der sich für das neue Medium begeisterte, zu nennen sind auch die Italiener José Labanca,⁷ Jácomo Rosario Staffa, der Deutsche Cristovão Guilherme Auler und vor allem der Spanier Francisco Serrador.

7 Staffa, geboren 1869 in Consenza, Italien, kam mit zwölf Jahren nach Brasilien. Er schlug sich mit mehreren Jobs durch und eröffnete in der Rua do Ouvidor ein Geschäft mit Postkarten und dem Lotteriespiel "Jogo do bicho". Später, am 09.08.1907, eröffnete er in der Avenida Central den "Cinematographo Parisiense" (heute "Teatro Glaucê Rocha"). Im "Correio da Manhã" vom 10.08.1907 hieß es: "A instalação elétrica é completa e a mais aperfeiçoada. O mobiliário é de gosto e as pinturas são simples, mas adequadas e deslumbrantes." Er zeigte Filme des Unternehmens Nordisk, also Filme mit Asta Nielsen u.a.

Die Themen

Die brasilianischen Filme beschränkten sich auf einfache Themen. Erst im Jahr 1908 entstanden zwei Spielfilme mit gestellten Szenen: Erstens Julio Ferrez Film *Nho Anastácio chegou de Viagem* (15 Minuten). Es ist die Geschichte eines Hinterwäldlers, der in Rio de Janeiro landet, am Hauptbahnhof aussteigt, durch die Straßen läuft, bis er sich in eine Sängerin verliebt und plötzlich der eigenen Ehefrau gegenübersteht, wodurch sein Leben sich kompliziert gestaltet.

Dieser Film wurde im "Grande Cinematographo Pathé" vorgeführt.⁸ Zwanzig Tage später soll der 40-minütige Film *Os Estranguladores* des Portugiesen Antonio Leal fertig gewesen sein. Zugrunde liegt das Drama *A Quatrilha da Morte* von Figueiredo Pimentel und Rafael Pinheiro, zwei Journalisten, die den historischen Mord an zwei Angestellten, Paulino und Carluccio Fuoco, literarisch verarbeitet haben.⁹ Das Unternehmen Labanca e Leal eroberte mit diesem Film die Spitze der brasilianischen Filmproduktion. *Os Estranguladores* wurde 1908 im "Palace" in der Rua do Ouvidor uraufgeführt. Leal drehte weiter Kriminalgeschichten: *Noivado de Sangue*, *Tragédia Paulista*, *Um Drama na Tijuca* und *A Mala Sinistra*, der auf der wahren Geschichte des Mörders Miguel Trad basierte, der sein Opfer Elias Farhat in Stücke schnitt und diese in einen Koffer packte.

Das brasilianische Kino hat sich in den Jahren 1908-1911 nicht auf ein Genre spezialisiert. Es gab die Kriminalfilme, Melodramen wie *A Cabana do Pai Tomás*, *O Remorso Vivo* und *João José*, historische Dramen wie *Dona Inês de Castro*, *A República Portuguesa*; patriotische Filme wie *A vida do Barão de Rio Branco* oder religiöse oder karnevaleske Filme wie z.B. *Pela Vitória dos Clubes* und *O Cordão* u.a.

8 Vicente de Paula Araújo (1976): *A Bela Época do Cinema Brasileiro (1096-1912)*, São Paulo: Editora Perspectiva.

9 Die Filmlänge betrug ungefähr 700 Meter, das heißt ca. 40 Minuten Projektionszeit: 1. *Trama do crime*; 2. *Na Avenida Central*; 3. *Embarque na Prainha*; 4. *Na Ilha dos Ferreiros*; 5. *Primeiro estrangulamento*; 6. *A procura da pedra*; 7. *Desembarque em São Cristovão*; 8. *O assalto*; 9. *Segundo estrangulamento*; 10. *Divisão das Jóias*; 11. *A pega*; 12. *O informante*; 13. *Prisão do primeiro bandido*; 14. *Nas matas de Jacarepaguá*; 15. *Prisão do segundo Bandido*; 16. *2 anos depois*; 17. *Na prisão*.

Die meisten Filme aus dieser Zeit stammten von Antonio Leal und José Labanca. Sie beherrschten die nationale Produktion in den zwei Jahren, in denen ihnen die “Photo Cinematographia Brasileira” gehörte.

Es gab nur ein Filmgenre, mit dem ihre Konkurrenten Cristovão Guilherme Auler und Francisco Serrador sie übertrafen: der Singfilm.

Cristovão Guilherme Auler (1865-1927)¹⁰ leitete das “Cine Teatro Rio Branco”. Mit einigen finanzstarken Kollegen (Alberto Moreira, Comendador Joaquim de Melo Franco, Amadeu Macedo) gründete er 1907 den “Grande Cinematógrafo Rio Branco”, eine Produktionsgesellschaft, die erst ausländische Filme zeigte, dabei aber das Grammophon abschaffte und selbige durch Sänger ersetzte. Nach einiger Zeit produzierten sie selbst und zeigten Auszüge aus Opern wie *Barcarola*, *Viúva alegre*, *Sonho de Valsa*. Mit *Viúva alegre* gelang es ihnen auch, die Schauspieler näher vor die Kamera zu bringen. *Paz e amor* von José Patrocínio Filho, eine Satire auf die Gesellschaft Rio de Janeiro, bringt Auler großen Erfolg.

A Bela Epoca

Die Jahre zwischen 1908 und 1911 sind das “Goldene Zeitalter” des brasilianischen Films. 1911 bringt Serrador *A Serena* heraus, eine Operette über portugiesische Gepflogenheiten. 1908 gibt es dann die erste Verfilmung von *O Guarani* nach dem Roman von José de Alencar durch Antonio Leal. Im Allgemeinen dominierten jedoch Filme, deren Gegenstand Verbrechen waren, die damit die Phantasie des Publikums anstachelten. Bezeichnend ist, dass neben der Achse Rio de Janeiro–São Paulo auch Filme in Porto Alegre und Rio Grande do Sul entstanden: Eduardo Hirtz (1878-1951) führte 1908 den Film *Ranchinho do Sertão* in Porto Alegre vor, der sich an einem Gedicht von Lobo da Costa inspirierte.¹¹

Diese Blütezeit des Films dauerte jedoch nicht lange, weil sich der Film Brasiliens, der eher als kunsthandwerklich einzustufen war, ge-

10 Selbst in den USA aufgewachsen, kam er als Holzhändler und Fabrikant von Möbel- und Metallgegenständen nach Rio de Janeiro. Er kam zum Film, indem er die Kinos hauptsächlich mit Stühlen für die Eingangshallen und Vorführräume belieferte.

11 Luiz César Cozzati: “Homenagem ao cinema gaúcho”, in: *Vox XXI*, Jg. 2, Nr. 18, Mai 2002.

genüber dem Produkt der Filmindustrie aus entwickelteren Ländern behaupten musste.¹² Am Ende dieses "Goldenen Zeitalters" wurde 1911 innerhalb von wenigen Monaten der brasilianische Film ausgegrenzt und der ausländische Film dominierte die Kinos.

Auf Grund dieser Krise gingen die Pioniere unter den brasilianischen Filmproduzenten zu anderen Tätigkeiten über: Pascoal Segreto widmete sich dem Theater, Labanca wandte sich gänzlich vom Filmgeschäft ab. Allein Serrador kehrte dem brasilianischen Film den Rücken, um Filme aus den USA zu importieren und trug damit dazu bei, dass die Vorführmöglichkeiten des brasilianischen Films langfristig stark eingeschränkt wurden.

Die Zeit von 1912-1922 und ihre Themen

Ab 1912 entstanden in Brasilien wieder Filme. Im Schnitt wurden in den folgenden zehn Jahren sechs Filme pro Jahr mit einer Spieldauer von einer Stunde produziert. Die dazu notwendigen Produzenten, Techniker, Künstler und Szenenausstatter stammten allerdings in der Regel aus Italien. Noch war die Filmsprache nur rudimentär entwickelt und das Verständnis des Films war von eingeblendeten Texttafeln abhängig.

Ab 1913 besann man sich auf das Erfolgsrezept Antonio Leals von *Os Estranguladores* und drehte Kriminalfilme. Unter anderem entstand *O Crime dos Banhados* von Francisco Santos, einem pensionierten portugiesischen Schauspieler aus Pelotas, Rio Grande do Sul. Er inspirierte sich am Familienmassaker auf einer Fazenda. Seine Filmaktivitäten setzte er in den Bereichen Drehbuch, Produktion und Regie fort, musste aber 1914 wegen des Krieges seine Arbeit unterbrechen.

Vittorio Capellaro,¹³ ebenfalls ein italienischer Immigrant, leistete ab 1915 intuitiv einen wegweisenden Beitrag zum Filmschaffen in Brasilien: Er ist verantwortlich für die zahlreichen Filme, die sich an der brasilianischen Literatur inspirierten. Leider ist nur noch *O Caçador de Diamantes* (1932-1933) von Vittorio Capellaro erhalten. Die früheren Verfilmungen von *Inocência* (Visconde de Taunay, 1915), *O Guarani* (José de Alencar, 1916), *O Cruzeiro do Sul* (1917) (nach

12 Vgl. Salles Gomes, ebd., S. 29.

13 1877-1943; kommt von Turin, wo er an der Theaterkompanie von Alberto Capozzi arbeitet, nach São Paulo. Gründet mit dem Cinegrafisten Antonio Campos aus São Paulo eine Gesellschaft und verfilmt literarische Werke.

dem Roman *O Mulato* von Aluizio Azevedo), *Iracema* (1919) und *O Garimpeiro* (Bernardo Guimarães, 1920) sind leider alle verschollen.

Capellaros Auseinandersetzung mit der brasilianischen Literatur scheint ein ähnliches Anliegen zugrunde zu liegen wie bei Griffith: Literarische Erzählungen als Bildergeschichten zu sehen und sie im neuen Medium testen zu wollen. Auf die identitätsstiftende Bedeutung von Filmen nach brasilianischer Literatur wird Nelson Pereira dos Santos erst 1952 in seinen programmatischen Äußerungen zur Aufgabe eines brasilianischen Films eingehen.¹⁴

Versuch, den vertikalen Sektor zu organisieren und eine Filmindustrie aufzubauen

Francisco Serrador (1878-1941) aus Valencia in Spanien kommt 1887 mit einer Bordkarte 3. Klasse auf dem Schiff nach Brasilien. Er schlägt sich mit verschiedensten Aktivitäten durch, und bald wird ihm ein sehr großer Geschäftssinn nachgesagt. Mit zwei Freunden gründet er in Curitiba den Vergnügungspark "Parque Coliseu". Hier kommt er zum ersten Mal mit dem Film in Kontakt. 1905 geht er nach São Paulo, um sich als ambulanter Vorführer zu betätigen. Sein Unternehmen "Empresa Richabony" stellt sich in São Paulo und in Paraná vor. 1907 siedelt sich Serrador in São Paulo an und wird Vorführer im "Teatro Sant'Anna". Er mietet das "Teatro Eldorado" und macht daraus den ersten fest eingerichteten Kinosaal in São Paulo; hat damit Erfolg, gründet einen Vorführzirkel, kauft Kinosäle und geht dann auch nach Rio de Janeiro, wo er mit "O Chantecler" sein erstes Kino eröffnet. Ab 1909 produziert er Singfilme mit William Auler, zwischen 1909 und 1944 mit Botelho zirka 44 Filme, die in São Paulo und in Rio de Janeiro vorgeführt werden.

Francisco Serrador erkannte als erster die Bedeutung der vertikalen Organisation des Filmsektors und man sagt ihm nach, dass er den ersten Filmkonzern Brasiliens leitete. Er expandiert und gründet die Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), die vielleicht das erste Kinoabenteuer in Brasilien ist, das Investoren anlockte und den

14 Nelson Pereira dos Santos: "O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro. I. Congresso Paulista do Cinema Brasileiro", 1952 (transkribiert von Jean-Claude Bernardet 1991).

üblichen Rahmen des Familienunternehmens sprengte. Bereits 1913 verfügte das Unternehmen "Serrador-Zirkel" über ein Vermögen von 1,28 Millionen Dollar. Die CCB betreibt in Rio de Janeiro das "Avenida" und das "Odeon"-Kino, acht Kinos in São Paulo ("Iris", "Bijou", "Radium", "Teatro Rio Branco", "Pavilhão Campos Eliseos", "Smart", "Ideal" und "Teatro Colombo"), zwei in Santos ("Guarany" und "Coliseu Santista"), je ein Kino in Belo Horizonte, Juiz de Fora, Curitiba und Niterói. Im Jahr 1919 hat das Unternehmen bereits 400 Kinosäle.

In der Nähe des "Teatro Municipal" von Rio de Janeiro baut Serrador das *Quarteirão Serrador*. Er kauft das Grundstück im Jahr 1922, reist in die USA, um Hollywood und den Broadway kennen zu lernen und nicht zuletzt auch Handel und Industrie des Films zu erkunden. 1925 weiht er am 23. Mai das *Quarteirão Serrador* mit dem "Capitólio" ein, das über 1.400 Sitze, ein luxuriöses Foyer, modernste Technik, Vorführräume mit vier Filmprojektoren verfügt. Das Publikum kann Popcorn und Hotdogs kaufen. Danach werden die Kinos "Glória", "Império" und "Odeon" eröffnet.¹⁵

Zu dieser Zeit wurden im "Capitólio" und im "Império" die Filme der Paramount aufgeführt. Die gut ausgestatteten amerikanischen Filme passten zu den luxuriösen Einrichtungen der Kinosäle. Als dann der Film *O Brasil Desconhecido* von Paulo Botelho im "Capitólio" gezeigt wurde, passte er nicht mehr in das Ambiente und erhielt eine negative Kritik:

Tive medo daquelles bichos e daquelles indios nós, soltos ali dentro, entre a mais fina e aristocrata platéia... Foi – por que não dize-l-o? – um desastre. Quase o film fechou o cinema. O publico chic sahia reclamando e o film foi só até domingo.¹⁶

Das letzte Kino der "Cinelândia" wurde am 1. Oktober 1928 eröffnet: das "Pathé Palácio".

Im Hause Marc Ferrez wurden keine nordamerikanischen Filme vorgeführt, dafür hatte sich die Firma Severiano Ribeiro die Rechte

15 1930, als der Tonfilm eingeführt wird, träumt Serrador von einem brasilianischen Hollywood und will die entsprechende Technik aus den USA einführen. Das gelingt aber nicht, denn er findet bei seinen Geschäftspartnern keine Unterstützung. Er stirbt und hinterlässt ein florierendes Unternehmen, das erst 1978 veräußert wird.

16 *Cinearte*, 23.05.1925, S. 7, zitiert nach João Luiz Vieira et al.: "Cinemas Cariocas: da Ouvidor à Cinelândia", in: *Filme Cultura* Nr. 47, August 1986, S. 25-33.

gesichert. Doch als der Film *Fantasia* von Walt Disney anließ, kam dieser höchstpersönlich nach Rio de Janeiro, um der Premiere etwas Glamour zu verleihen. Im Vorfeld besuchte er alle Kinos in der “Cinelândia” und forderte dann, dass der Film im “Pathé” vorgeführt werden sollte, weil dieses Kino eindeutig die beste Tonqualität hätte.

Die Veränderung des Stadtbildes von Rio de Janeiro

Die ersten Kinos wurden in der Rua do Ouvidor eröffnet, bald danach aber auch in traditionellen Vergnügungsorten, um die Praça Tiradentes herum, die damals Largo do Rocio hieß. Hier entstehen die Theater “Lucina“, “São Pedro“, “Carlos Gomes“, “Maison Moderne“. Die meisten Etablissements gehörten Pascoal Segreto.

Erst nach der Eröffnung der Avenida Central wurden auch dort die ersten Kinos eingerichtet. Zum bedeutendsten Kinoviertel der Stadt entwickelte sich aber wenig später “Cinelândia“. Neben den Kinos “Parisiense“, “Pathé“, “Paraíso do Rio“, “Odeon“, “Avenida” etc. gab es noch andere berühmte Kinos wie das “Ideal” und das “Soberano” in der Rua da Carioca, das später unter dem Namen “Cine Theatro Iris” bekannt wurde und heute das älteste Kino der Stadt ist. Im ersten Jahrzehnt reichten diese Kinosäle aus, um den Wunsch des Publikums nach Modernität zu befriedigen. Später wurden weitere Vorführsäle in anderen Stadtvierteln eingerichtet, in São Cristovão, Méier, Tijuca, Vila Isabel, Botafogo, Copacabana, Engenho Novo. Aber erst mit dem Bau der neuen Kinos in der “Cinelândia”, Anfang der zwanziger Jahre, änderten sich die Vorführung und die Architektur grundlegend.

Francisco Serrador, der 1910 das “Cinema Chantecler” in der Rua Visconde do Rio Branco eröffnet hatte und einer Gruppe von Kapitalisten aus São Paulo vorstand, kaufte die Kinos “Avenida“, “Pathé“, “Odeon“, ebenso wie weitere Kinos in Niterói, Belo Horizonte und Juiz de Fora und transformierte “Cinelândia” in einen Vergnügungsbezirk mit Kinos, Restaurants, Bars und Eisläden. Diese Gebäude veränderten das Stadtbild Rio de Janeiro sehr stark, denn immerhin gab es jetzt die ersten Hochhäuser mit mehr als fünf Stockwerken.

In der Zeitschrift *Cinearte* hieß es:

As boas produções vindas da América do Norte começaram a exigir bons cinemas. Os bons cinemas por sua vez não podiam oferecer conforto por preços baixos. Aumentadas as entradas, os frequentadores à ellas não se

sujeitariam se não tivessem accomodações que lhes permitissem bem-estar.¹⁷

In den USA, wo die Ära der großen Filmtheater begonnen hatte, wurden die Nachrichten über die ersten großen Kinosäle in Rio de Janeiro wohlwollend aufgenommen. Die Brasilianer meinten auch, von den nordamerikanischen Produzenten ernster genommen zu werden, weil sie sich durch die Verbesserungen im Vorführsektor als echte Filmkonsumenten präsentierten. Man war auf der Höhe der Zeit durch die moderne Architektur zum einen und den Konsum der amerikanischen Filme zum anderen. Smoking und Abendkleid waren Kinogarderobe, man fühlte sich durch die eleganten Säle, die Einrichtungen, die Sauberkeit wie im "Teatro Municipal", das Kino war zum erhabenen Freizeitvergnügen der Bourgeoisie avanciert.

Die Verträge mit Paramount werden zwischen der Companhia Brasil Cinematográfica und der Paramount in Rio unterschrieben, die auch die Filme der Metro-Goldwyn-Mayer vertrieb.

1926 kauft die Paramount die Kinos "Capitório" und "Império" und kontrolliert die Vorführung der eigenen Filme.

Zusammenfassung und Schluss

Der Beginn des brasilianischen Films verlief in mehrfacher Hinsicht schwierig: Zwar machten technisch interessierte und geschäftstüchtige Einwanderer dieses Medium, dessen Potenzial sie erkannten und das sie deshalb auch importierten, in ganz Brasilien bekannt, aber die Abhängigkeit vom Ausland (USA, Europa) in Bezug auf die Versorgung mit Technik und Filmmaterial erschwerte die eigene Produktion. Der Import von ausländischen Filmen prägte in starkem Maße die Sehgewohnheiten, so dass trotz einiger Erfolge in der Anfangsphase der Filmproduktion die Kluft zur perfektionierten Hollywoodproduktion immer größer wurde. Hollywood findet in Brasilien Freunde, der brasilianische Film nicht.

Ansätze, das Medium Film für die Erfassung der brasilianischen Realität zu nutzen oder die nationale Literatur im neuen Medium umzusetzen, sind vorhanden. Doch die Materialknappheit im Ersten

17 *Cinearte*, 24.04.1929, S. 31 zitiert nach J. L. Vieira und Margareth C. S. Pereira: "Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia", in: *Filme Cultura* Nr. 47, ebda., S. 26.

Weltkrieg bringt viele Regisseure von dem Umgang mit dem teuren Medium ab.

Es gibt zwar Ansätze, eine vertikale Struktur von Produktion, Distribution und Vorführung zu schaffen, doch scheitert ein zu Beginn Erfolg versprechender Versuch.

Im Grunde liegen bereits in den Anfängen des Films in Brasilien die Schwierigkeiten begründet, die nie richtig gemeistert wurden. Zwar fand schon in jenen Jahren eine Anpassung an das nordamerikanische Studiomodell statt. Dies geschah allerdings zu schnell und zu sehr unter ökonomischen Gesichtspunkten, so dass dadurch nicht eine nachhaltige Organisation des vertikalen Sektors bewirkt wurde. Die fehlende Unterstützung des Films durch eine kontinuierliche staatliche Förderungspolitik in den darauf folgenden Jahren und später dann eine fehlende Beteiligung des Fernsehens verhinderten, dass der brasilianische Film zu einer konstanten Produktion fand, die landesweit rezipiert wurde, nennenswerte Erträge erwirtschaftete und die dann zu einer regelmäßigen Filmproduktion hätte führen können.

Literaturverzeichnis

- Agee, James (1958): *On film*, New York, S. 313.
- Araújo, Vicente de Paula (1976): *A Bela Época do Cinema Brasileiro (1896-1912)*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- Cozzati, Luiz César (2002): "Homenagem ao cinema gaúcho", in: *Vox XXI*, Jg. 2, Nr. 18, Mai 2002.
- Gomes, Paulo Emílio Salles (1986): *Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno (1986): *Geschichte des Films*, Bd. 1, Hamburg: Rowohlt-Verlag, S. 26-32.
- Lustosa, Isabel (1986): "Rua do Ouvidor, o palco das novidades", in: *Filme Cultura*, Nr. 47, Aug. 1986, S. 22-24.
- Santos, Nelson Pereira dos (1952): "O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro". Vortrag auf dem "I. Congresso Paulista do Cinema Brasileiro". Transkribiert von Jean-Claude Bernardet (1991): *O voô dos anjos*, São Paulo: Ed Brasiliense.
- Vieira, João Luiz/Pereira, Margareth C. S. ([1929] 1986): "Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia" [in: *Cinearte*, 24. April 1929]; wieder abgedruckt in: *Filme Cultura*, Nr. 47, Aug. 1986, S. 25-33.